

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Soustelle, Jacques. *Los Olmecas*, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed. en español, 1984, México.

En los últimos tiempos, ha aparecido, acerca de los olmecas, una serie de extensos tratados, muchos de ellos considerados hoy obras fundamentales sobre la materia: Bernal, I., *El Mundo Olmeca*, Ed. Porrúa, S.A., México, 1968; Coe, M.D., "Archaeological Synthesis of Southern Veracruz and Tabasco" y "The Olmec Style and its distribution" en *Handbook of Middle American Indians*, vol 3, University of Texas Press, Texas, 1965; *The jaguar's children: preclassic Central México*, The museum of Primitive Art. New York, 1965, por el mismo autor; Piña Chán, y L. Covarrubias, *El Pueblo del Jaguar*, Consejo para la planeación e instalación del Museo Nacional de Antropología, México, 1964; Benson, E. ed., *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, Dumbarton Oaks, Washington, 1968; Wicke, Ch. R., *Olmec an early style of precolumbian Mexico*, The University of Arizona Press, Tucson; 1971; De la Fuente, B., *Los hombres de piedra. Escultura Olmeca*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1977; Benson, E., ed. *The Olmec and their neighbors*, Dumbarton, Oaks, Washington, 1981; Piña Chán, R., *Los Olmecas Antiguos*, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1982.

Se han publicado asimismo numerosos artículos y trabajos breves sobre el mismo tema, pero no es el lugar para hacer una relación bibliográfica de ellos.

En 1984, el Fondo de Cultura Económica dio a la luz la traducción al español de la obra en francés *Les Olmeques. La plus ancienne civilisation du Mexique* (Librairie Arthaud, 1979). Jacques Soustelle que había destacado previamente por sus estudios sobre los aztecas, en el libro que ahora reseña se presenta como conocedor de la cultura olmeca.

Si bien es verdad que se trata de un libro de difusión, destinado no a especialistas sino a un público amplio, pienso que vale la pena señalar que su autor lo construye, sin dar en todos los casos los créditos correspondientes, tomando y reproduciendo partes de las obras fundamentales arriba mencionadas; en lo que toca a los artículos y trabajos breves, parece ignorarlos, sobre todo los de años recientes.

Esta aclaración es necesaria, pues el libro se presenta como original y novedoso. Así, el texto de su solapa dice: "...el autor nos describe la que considera metrópoli original de esta civilización situada en la zona de La Venta. Intenta después explicar su expansión... especula asimismo con la existencia de un imperio... e intentar reconstruir la forma de vida de este grupo..."

Todo esto que se le dice al lector que el autor hizo, ya estaba hecho de distintas maneras y en diversas obras por olmequistas de reconocido prestigio. Pero no sólo quien redactó el texto de la solapa puede sorprender al lector poco familiarizado con la literatura acerca de los olmecas, el propio Soustelle

olvida en diversas ocasiones el rigor profesional, al no respetar lo investigado y lo escrito por quienes lo antecedieron, ya que lo presenta como hallazgos, investigaciones e interpretaciones propias.

Pondré algunos ejemplos que prueben lo antes dicho. Para ello seguiré el índice del libro que, por cierto, casi reproduce la estructura de *El Mundo Olmeca* de I. Bernal, publicado once años antes. Nueve son los capítulos que lo componen: I. El descubrimiento de los olmecas; II. El corazón del mundo olmeca; III. La expansión olmeca hacia el Altiplano central de México; IV. Rocas esculpidas y cavernas pintadas: la expansión olmeca hacia el Pacífico; V. La expansión olmeca: los valles de Oaxaca; VI. La expansión olmeca: el sudeste de México y la América Central; VII. ¿Un imperio olmeca?; VIII. Algunos rasgos de la vida olmeca; IX. El tiempo, los dioses: simbolismo y escritura. Se incluyen también una parte introductoria; una bibliografía, cuyas referencias más recientes son un artículo especializado en 1979, tres más de 1978 y dos libros de carácter general de 1979; a partir de este año se publicaron cuando menos treinta y tres libros, artículos y reseñas en torno a los olmecas (Ver: Beverido, F.P. *Bibliografía olmeca*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986).

La bibliografía de Soustelle incluye doscientas veinte referencias. Al final del libro él publica las medidas de once monumentos de La Venta y de nueve de San Lorenzo y de Potrero Nuevo; tales medidas fueron tomadas del libro *Escultura Monumental Olmeca. Catálogo*, que realicé en colaboración con Nelly Gutiérrez Solana, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en 1973, seis años antes que apareciera la obra de Soustelle. Este autor no da crédito de su fuente de información aunque, hasta la fecha de su libro, estos datos solamente se conocían a través del mencionado *Catálogo*. Causa extrañeza, desde la Introducción, el tono presuntuoso de falsa autoridad en la materia que asume Soustelle y su falta de reconocimiento a los estudiosos que lo precedieron; así, dice: "... una civilización totalmente ignorada se ha impuesto a nosotros ... como la más antigua de todas las que el hombre edificó sobre el continente americano, quizá como la 'civilización madre' del Nuevo Mundo" (p. 4.). La civilización era ignorada por Soustelle, ya que se habían publicado muchísimas relaciones de viajes, exploraciones e investigaciones, desde que en 1900 el norteamericano Marshall H. Saville reconoció, en distintos objetos "un estilo artístico diferente" (Saville, 1900: 139), y a partir de 1929, él mismo afirmó que esos objetos y otros más, pertenecían "a la antigua cultura olmeca" (Saville, 1929:280). Así que el nombre olmeca con la civilización que designa fue conocido desde que Saville lo consignó en su ahora clásico artículo "Votive Axes from Ancient Mexico, parts 1 and 2", *Indian Notes*, vol. VI, 1929. Pero es en especial lamentable que Soustelle se haya apropiado del concepto de "civilización madre", que fue usado por primera vez en 1942 por el distinguido arqueólogo mexicano Alfonso Caso y por el insigne olmequista Miguel Covarrubias durante la *Segunda Reunión de Mesa Redonda* sobre Mayas y Olmecas, publicada por la Sociedad Mexicana de Antropología. La frase de Soustelle resulta torpe ante los meso-americanistas y revela carencia de ética profesional; pero es más grave que sea verosímil para miles de lectores no especialistas, pues el autor aparece

indebidamente como inventor del concepto de “civilización madre”. También en la introducción, menciona que los olmecas son una civilización: “... que pasa como un meteoro por el horizonte Preclásico...” (p. 14) ¿Es que ochocientos años, y me atengo a fechas conservadoras, de 1300 a 500 a. de C., son fugaces dentro de los 2100 años que dura el período Preclásico —de 2300 a 100 a. de C.— y más aún, dentro de los 3300 años de alta civilización en Mesoamérica, de 1300 a. de C. a 1521? Si la presencia olmeca es un fenómeno de breve duración, resulta difícil explicar sus enormes logros culturales, que fueron la sólida plataforma de culturas posteriores, y que justifican su reconocimiento como “cultura madre”.

En el primer capítulo, en el cual relata el descubrimiento de los olmecas, repite básicamente a dos autores: Coe, *op. cit.*, 1968, y Bernal, *op. cit.*, 1968. En esta parte el autor se expresa de manera despectiva y sin fundamento de sus colegas americanos, reconocidos y respetuosos estudiosos del pasado prehispánico; dice así: “En 1942, una mesa redonda reunió en Tuxtla Gutiérrez a arqueólogos norteamericanos y mexicanos —los europeos habían sido retenidos ¡ay! por otras obligaciones— para tratar de precisar el problema olmeca... la conferencia no pudo resolver entre el bando que sostenía la mayor antigüedad de la civilización olmeca y el que daba prioridad a los mayas” (p. 13 y 14). Ciertamente, el problema no se resolvió en los términos simplistas planteados por Soustelle; en esos momentos no había aún elementos de juicio para establecer la antigüedad olmeca. Tuvieron que pasar años de exploraciones arqueológicas y de investigaciones, por parte de norteamericanos y de mexicanos, para poder llegar a ubicarla con relativa aproximación.

En este mismo capítulo, Soustelle revela franca ignorancia para alguien que se ostenta como estudioso de la cultura olmeca, cuando se refiere a la Estela C de Tres Zapotes (p. 23 y 24), cuya parte inferior fue descubierta por Stirling en 1939, en tanto que la superior fue hallada en 1969 por el ejidatario Esteban Santo.

Soustelle hace uso, otra vez, de la información que se publicó en el *Catálogo* antes citado, p. 282 a p. 284, y no remite al lector a su fuente bibliográfica. Ahora bien, el arqueólogo veracruzano Francisco Beverido me proporcionó dicha información; él hizo un reporte sobre la citada Estela, a la cual dio el nombre de *Estela Covarrubias*, el 30 de septiembre de 1971. Más adelante aparecieron al mismo tiempo, el 16 de febrero de 1972, dos noticias en los diarios *Excelsior* de México y *Washington Post* de Estados Unidos. En ellos se menciona que la parte superior que se encuentra en la cárcel de Tres Zapotes, lleva una inscripción calendárica equivalente a 31 a. de C., la fecha más antigua registrada en el continente americano. Los artículos periodísticos señalan también que el arqueólogo Coe, de la Universidad de Yale, fue quien decifró este misterio olmeca, gracias a una fotografía que le envió Beverido.

Soustelle desconoce las referencias antes citadas y repite la vieja discusión, ya superada, acerca del sistema de fechamiento en Cuenta Larga, y su invención en la zona olmeca. Está bien establecido que la escritura y el calendario aparecen en la región zapoteca en el período Monte Albán I, hacia 600 a. de C. (Ver Caso, A., “Calendario y escritura de las antiguas culturas de Monte Albán”, en *Obras completas de Miguel O. de Mendizábal*, vol. I,

México, 1947, y "Zapotec Writing and Calendar", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3, pp. 931-947, University of Texas Press, Texas, 1965).

Al avanzar en la historia del descubrimiento de los olmecas, asevera: "Cualquiera que fuese el pueblo que llegaría a crear la civilización olmeca, que iba a construir San Lorenzo y La Venta, esculpir altares y estelas, cincelar obras maestras en jade, ese pueblo tuvo que enfrentarse —empleemos aquí las expresiones favoritas de Arnold Toynbee— a una 'desafío' de la naturaleza" (p. 30).

Recuerdo a continuación a Bernal (*op. cit.* p. 14 y 15), cuando dice: "se han formado dos escuelas [alude a los grupos de estudiosos que proponen que la civilización en Mesoamérica se inició en el altiplano de México o en la costa tropical del Golfo] ... Ambas concuerdan en la suposición teórica expuesta brillantemente por Toynbee de que para que una civilización nazca es necesario que haya respondido a un reto que tiene que ser poderoso para que una cultura aldeana se mude en urbana".

El mismo concepto de Toynbee, pues, fue utilizado por Bernal para explicar el resurgimiento de la civilización olmeca, en un libro que antecede al de Soustelle en más de una década.

Cuando habla del arte olmeca, dice Soustelle: "La mayor parte de los rostros no son puramente humanos, sino que ofrecen, en diversas proporciones, una mezcla de rasgos humanos y de rasgos felinos ... Aun si la boca no es enteramente de felino, con frecuencia ha sido tratada de manera tal que evoque al jaguar: labio superior espeso, comisuras estiradas hacia abajo: tal es la "boca olmeca", tan característica que basta precisar el origen de una figurilla o de una estatua" (p. 32). Ciertamente, en las esculturas monumentales hay combinación de rasgos humanos con otros de apariencia animal entre los cuales están los del felino, y con otros más que no tienen equivalencia directa en la naturaleza; pero de un total de doscientas cincuenta y siete esculturas, sólo cincuenta y seis tienen tales rasgos combinados. De las esculturas de menor tamaño, no hay información suficiente para precisar cuántas presentan rasgos felinos o combinados.

Para el autor, la "boca olmeca" es elemento primordial en la identificación de un objeto como perteneciente a esa cultura. De modo que, para él, los danzantes de Monte Albán, "... de mejillas llenas, labios gruesos, boca curvada, evocan irremisiblemente el estilo olmeca" (p. 94). Además, coincidiendo una vez más con Bernal (*op. cit.* p. 154 y 155) insiste "... los danzantes ... no son tan característicos del estilo olmeca metropolitano ... [pero] pueden ser considerados como pertenecientes al mundo olmeca" (p. 94).

Soustelle repite, como otros más, sin analizar su validez, la definición de dicha "boca olmeca" y de las que parecían semejantes a ella.

Además de las figuras humano-felinas, asevera el autor, "... las representaciones humanas en el arte olmeca pueden dividirse en cuatro categorías, a saber: I) Rostros tan realistas que pueden ser considerados retratos: tal es el caso de las cabezas colosales ... II) Personales a veces complejos, como la estatua llamada del *Luchador* ... , o los de la Estela 3 de La Venta, y relieves rupestres de Chalcatzingo, los de las pinturas parietales de Oxtotitlán y Juxtlahuaca. Se pueden asignar a la misma categoría las figurillas de piedra dura,

como el magnífico conjunto de la Ofrenda Núm. 4 de La Venta, o las estatuillas cerámicas de Tlatilco y de Las Bocas . . . III) Un tipo mucho más raro es el de la Estela 3 de La Venta, el 'Tío Sam', de nariz aguileña y mentón prolongado por una barbilla. . . IV) Los 'bebés', más o menos humanos o más o menos felinos, motivo casi obsesionante del arte religioso olmeca".

Acerca de estas cuatro categorías, considero que la primera, la de los retratos, ejemplificada con las cabezas colosales, es incuestionable; sobre la segunda encuentro gran disparidad entre los ejemplos que utiliza; así, el *Luchador*, las figuras de los relieves de Chalcatzingo, las de las cuevas de Oxtotitlán y Juxtlahuaca, las de la Ofrenda 4 de La Venta y las terracotas de Tlatilco y Las Bocas, muestran diversidad formal, además de que pertenecen a distintos sitios y fueron, posiblemente, ejecutadas en diferentes tiempos, ¿cómo establecer una sola categoría con imágenes tan distintas? Para admitir la unidad de los personajes a que alude Soustelle, sería necesario un análisis a fondo y una comparación adecuada para fundamentar la mencionada categoría. En lo que respecta a la tercera es exagerado pretender establecerla teniendo como base una sola representación: la del "Tío Sam" de la Estela 3 de La Venta.

Finalmente, queda la cuarta categoría, la de los "bebés" que puede llamar la atención, pero no ciertamente por la abundancia "obsesionante" de sus representaciones, sino más bien por la entrañable complejidad de su significado. De tales "bebés", cinco se representaron en esculturas de La Venta: uno en el Altar 2, y cuatro en el Altar 5; dos, en San Lorenzo: uno en el Monumento 12 y otro en el 20; uno, en la célebre escultura de Las Limas, y otro más, de aspecto impreciso por el gran desgaste actual de la pieza, en el Monumento 3 de Cerro El Vigía. Son pues, en total, nueve "bebés", uno de los cuales no es determinable con certeza. Pero sobre todo, la categoría constituida por los dichos "bebés", no corresponde a las "representaciones humanas", ya que el propio autor dice que tienen "rasgos de jaguar" (p. 53).

El título del capítulo II: "El corazón del mundo olmeca", es traducción del término *heartland* que algunos autores norteamericanos han usado para referirse al área que concentra mayor número de monumentos olmecas (Wicke, *op. cit.*, fig. 1 y p. 41, Coe, *op. cit.*, p. 102); Soustelle habla también de la "zona metropolitana" (p. 37), término del cual se sirvió Bernal para titular la Primera Parte de su libro (*op. cit.*, pp. 13 a 165).

Señalaré algunos puntos relativos a descripciones de los monumentos olmecas (p. 44 a p. 71). Dice Soustelle al referirse a la imagen en relieve del Monumento 14 de San Lorenzo, hoy en día en el Museo de Xalapa, y que lo mismo que otros está muy desgastada: "... es seguro que el ornamento de las orejas . . . y el pectoral en forma de concha fueron —¡más de dos mil años después!— los atributos de la Serpiente Emplumada, Quetzalcóatl, adorado por toltecas y aztecas (p. 51). Acaso la certeza de Soustelle al escribir las líneas antes transcritas, se vio más adelante debilitada, ya que con criterio más equilibrado añade: "¿Y la Serpiente Emplumada? ¡Qué tentador sería encontrar, desde el alba de la alta civilización mesoamericana, ese dios benévolo, inventor de la escritura y del calendario, de las artes, de todo lo que embellece

la vida! ... Pero los elementos que están en nuestra posición, ¿nos autorizan a dar ese gran salto al pasado?" (p. 159).

Un asunto polémico es el de los monumentos 1 de Tenochtitlán y 3 de Potrero Nuevo; ambos se encuentran sumamente deteriorados, pero dieron motivo a que primero Stirling (Stirling, Mathew, W., "Stone Monuments of Río Chiquito, Veracruz, México". *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 157, Anthropological Papers, No. 43, p. 19 Smithsonian Institution, Washington, D.C. 1955), y después otros (Coe, *op. cit.*, p. 751), vieran que representan "... un acto sexual entre el felino y la mujer" (p. 53). De esta supuesta unión nacieron los *were-jaguar* (Coe, *op. cit.*, p. 751) y los "bebés" con rasgos de jaguar. La cuidadosa observación de los monumentos citados, no permite concluir que en ellos se representa tal unión sexual. Por lo tanto, no es admisible aceptar que explican las configuraciones de esos seres fantásticos a los cuales se ha llamado "monstruos jaguares" o "bebés" con rasgos de jaguar, y que caracterizan parte de la imaginería olmeca.

En los capítulos IV a VI, que tratan sobre la expansión olmeca hacia el Altiplano de México, hacia el Pacífico, hacia el sudeste mexicano y la América Central, el autor sigue de nuevo el modelo de Bernal en la Segunda Parte de *El Mundo Olmeca*, p. 168 a 244. Carece, sin embargo, de información a propósito de las obras publicadas en el lapso transcurrido entre la aparición de los dos libros. Así, no incluye, entre otras, obras tales como la importante monografía sobre *Chalcatzingo* (Grove, D.) y los dos volúmenes de Michael D. Coe y Richard A. Diehl (*In the Land of the Olmec. The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlan*, University of Texas Press, Austin, 1980).

Plantea en los siguientes términos la duda acerca de la existencia de un imperio olmeca: "La visión de una gran civilización que recubriera un inmenso territorio en Mesoamérica, expandiendo allí, del Balsas a Nicoya, de La Venta a Tlapacoya su estilo, su iconografía y aun sus obsesiones, evoca inevitablemente la imagen de un imperio" (p. 122). Sin embargo, no hace mención explícita del artículo de Alfonso Caso titulado, precisamente, "¿Existió un imperio olmeca?" (*Memorias de El Colegio Nacional*, Vol. V, No. 3, pp. 3-52, México, 1965), y el lector no especialista queda convencido de que es Soustelle quien plantea y examina la organización política olmeca, ya que a pesar de algunas notas referidas a Caso, ninguna alude al artículo a que me refiero.

En el último capítulo, "El tiempo, los dioses: simbolismo y escritura", aborda asuntos problemáticos y que están lejos de ser cabalmente comprendidos. Se inclina a suponer que "la escritura glífica, inseparable del sistema cronológico, debió de tener ... allí su origen" (p. 151); es decir, en la región olmeca; más adelante afirma que la "... escritura de Monte Albán se deriva de la pre escritura olmeca" (p. 152).

Ya señalé antes que la escritura y el calendario surgieron en la región zapoteca en el siglo VII a. de C.

Cuando aborda el tema de los dioses olmecas, reitera las deidades propuestas, primero, por Coe en 1972 ("Olmec Jaguars and Olmec Kings", *The Cult of the Feline*, A Conference in Pre-Columbian Iconography, Dumbarton

Oaks, Washington, pp. 1-12); "The Iconology of Olmec Art", en *The Iconography of Middle American Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art, 1973) y más adelante por P.D. Joralemon "A Study of Olmec Iconography", *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Number Seven, Dumbarton Oaks, Washington, 1971 y "The Olmec image: a study in precolumbian iconography", en *Origins of Religious Art and Iconography in Precolumbian Mesoamerica*, University of California, Los Angeles, 1976 pp. 27-72). Por cierto, las dos referencias bibliográficas antes citadas, del arqueólogo norteamericano M. D. Coe, no aparecen en la reducida bibliografía del libro de Soustelle.

Con base en los estudios a que he hecho referencia, y aceptando que el *were-jaguar* es "...una gran divinidad... la principal del Panteón olmeca..." (p. 155), postula la existencia de ocho categorías de dioses: los dos primeros son el "dios-jaguar", más o menos humanizado que "encarna las fuerzas telúricas. Por ello, es un dios de la vegetación, del maíz..."; el segundo es el "dios jaguar" bajo su forma de "bebé", de rasgos mixtos, humano-felino, que en su edad adulta se convierte en "Gran dios-jaguar" (p. 160); otra deidad es femenina, se encuentra representada en un relieve de Chalcatzingo y "sería una divinidad de la abundancia vegetal, de las lluvias bienhechoras, la prefiguración de las Chalchiuhtlicue y de las Chicomecóatl del panteón náhuatl" (p. 161); la cuarta categoría de dioses son las figuras que parecen volar en torno a los personajes de las Estelas 2 y 3 de La Venta; éstos serían unas "divinidades menores, algo así como pequeños demonios que hoy se llaman chaneque, enanos temibles que rondan por los bosques tropicales" (p. 161). No cabe duda de que esta categoría de dioses repite lo expresado por Miguel Covarrubias en 1957 (*Indian Art of Mexico and Central America*, Alfred A. Knopf, Nueva York, ed., en español; *Arte indígena de México y Centroamérica*, UNAM, México, 1961), quien escribe así: "Estas figurillas nos hacen pensar en enanos o duendes... pueden haber representado a espíritus de los bosques, lo que recuerda a los traviesos *chaneques* que infestan las costas de Veracruz y de Guerrero, los dos bastiones 'olmecas'." (*op. cit.*, p. 63); una quinta categoría de dioses estaría constituido por un "ave con ciertos rasgos del dios-felino... y... estaría ligado a la agricultura" (p. 161); las serpientes formarían la sexta categoría, y a ellas no se les atribuye poder especial en la naturaleza; la séptima quedaría ejemplificada por un "dios gordo", y su representación se vería en el Monumento 5 de La Venta, popularmente conocido por "La Abuela"; se trataría de un "dios de la fertilidad, del bienestar, de la dicha" (p. 162); el turno final le tocaría el "dios de la muerte con rasgos en parte esqueléticos, como el Ah Puch de los mayas y el Mictlantecuhli de los aztecas", y se miraría grabado en "la estatuilla de Las Limas" p. 162).

Ahora bien, todas las deidades que Soustelle encuentra en la iconografía olmeca, no pasan de ser presunciones arbitrarias, que carecen de fundamento y de las cuales no da explicación alguna. Así, no se sabe por qué las considera deidades, ni por qué las relaciona con aspectos de la naturaleza como el maíz, la vegetación, la vida, el bienestar o la muerte. Además, se podría suponer que nunca vio la "estatuilla" de Las Limas, ya que se trata de una espléndida escultura, tallada en andesita verde, que mide 55 cm. de alto, 42 cm. de ancho

máximo y tiene 60 kg. de peso. Es una de las obras maestras de la plástica olmeca.

No deja de llamar la atención que afirma en la última página "este libro debe ser considerado como provisional" (p. 166); si en efecto ese fuera su tono general, de mayor ponderación y cautela, no tendría yo las objeciones que he expresado. Pero el caso es que Soustelle desvirtúa lo que fue, tal vez, un intento modesto de mostrar un panorama serio de la cultura olmeca, porque lo que ofrece al lector es un libro lleno de pretensiones, carente de rigor y de ética profesional, en el cual usa lo que le conviene de obras de insignes colegas suyos, y no se los agradece con el elemental reconocimiento de la referencia bibliográfica. Soustelle elabora en su gabinete de trabajo, como estudiante diligente, el tema indicado por un maestro; en el caso una visión general de lo olmeca. Sin embargo, pretende presentarlo como la obra de un especialista, de un olmequista, y no la de un estudiante aplicado.

Hay todavía un aspecto que debo consignar. Entre los cinco años de la publicación en francés, en 1979, y la edición en español, en 1984, se editaron varias obras en torno a los olmecas. Señalaré sólo las más importantes: "A Study of Olmec Sculptural Chronology", *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Numer Twenty Three, Dumbarton Oaks, Washington, 1979 por Susan Milbrath; *Corpus Bibliográfico de la Cultura Olmeca*, UNAM, México, 1980, por Nelly Gutiérrez Solana y D. G. Schávelzon; *In the Land of The Olmec. The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlan*, 2 Vols. University of Texas Press, Austin, 1980; *The Olmec and Their Neighbors* ed. por Elizabeth P. Benson, Dumbarton, Oaks, Washington, 1981; y *Los Olmecas Antiguos*, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, 1982, por Román Piña Chán. Es decir que el autor no consultó obras nuevas que enriquecerían y actualizarían su libro, como lo hubiera hecho un estudioso con dignidad profesional; o ¿es que hay que interpretar tal desentendimiento como falta de interés en el tema y carencia de respeto a los lectores de habla española?

Mi reseña crítica es, ciertamente, muy extensa; pero creo que el libro reseñado ameritaba el espacio que le dedico. Es un libro engañoso por la falta de seriedad con que el autor maneja conceptos, datos, interpretaciones e inferencias. Al lector de habla española le muestra una visión, no pocas veces falsa, porque presenta como su inventor al autor francés. O sea que Soustelle se hace aparecer como el gran investigador que describe, interpreta y comprende al pueblo olmeca, y así lo comunica a los lectores. Para los de habla francesa, ajenos al pasado del mundo indígena, el texto puede ser una suerte de guía, pero no un libro confiable.

Libros como el que he reseñado lesionan la identidad y el espíritu nacionales. Es necesario que quienes, de distintos modos, nos interesamos en estudiar y de esta manera recuperar el pasado indígena, reforcemos nuestras investigaciones, mejoremos su calidad e incrementemos su número, para que con apreciaciones correctas y bien fundamentadas demos a conocer la hondura y dignidad de la civilización mesoamericana.

B. de la F.

Beatriz de la Fuente. *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*. Colección de Arte No. 39. Coordinación de Humanidades, UNAM, México, 1985.

Con *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*, Beatriz de la Fuente enriquece, una vez más, los conocimientos acerca del arte de esa etapa de nuestra historia. Esta obra es la décima publicada por la investigadora, cuyo primer libro, *La escultura de Palenque*, salió a la luz en 1965.

Ya en esta aportación inicial son patentes dos tendencias fundamentales de la autora: la catalogación sistemática del material analizado y una serie de consideraciones teóricas sobre el arte prehispánico. Veamos someramente la trayectoria de este método utilizado por De la Fuente.

En su primer libro ya mencionado, consigue demostrar varios postulados sobre el arte de Palenque y examina las distintas investigaciones arqueológicas que se habían hecho hasta esa fecha sobre el mismo y, después de un cuidadoso análisis, establece las particularidades estilísticas de la escultura palenquana.

Escultura monumental olmeca y *Escultura huasteca en piedra* son, fundamentalmente, catálogos, un primer acercamiento a la producción artística de esas esculturas que permite tener, en conjunto, la base visual indispensable para reflexionar sobre ella. "Entre las actividades técnicas de los historiadores —nos dice— por muchos en el olvido o cuando menos relegados, están al definir, clasificar, describir y ordenar los hechos artísticos de una cultura".¹

En *Las cabezas colosales* y *Los hombres de piedra*, la autora combina la utilización del catálogo con la aplicación de otra metodología, más cercana al análisis formal; un método iconográfico basado en el de Erwin Panofsky, para tratar de llegar al contenido cultural de las obras.

En sus catálogos, Beatriz de la Fuente alcanza una sistematización sumamente eficaz; con la aplicación del análisis estructural de la forma a una manifestación artística, intenta llegar al corazón de la creatividad de los artistas prehispánicos.

Por otra parte, en *Peldaños en la conciencia*, no sólo desarrolla su investigación con el enfoque sistemático y ordenado de un catálogo enriquecido con una orientación filosófica, sino que, además, el cuidado con el que maneja el lenguaje acerca al lector al concepto de la historia del arte como disciplina literaria.

Beatriz de la Fuente ha llamado a su libro *Peldaños en la conciencia: Rostros en la plástica prehispánica*, porque encuentra que las formas con que cada cultura representa al rostro humano son otros tantos escalones o grados de conciencia alcanzados en el ascenso de una escalinata: "En los rostros se advierten no sólo las más variadas y sutiles expresiones de la conciencia, sino que también se revela el lenguaje plástico de la cultura en cuyo seno fueron realizados".²

¹ B. de la Fuente, *Escultura monumental olmeca*, p. 7.

² B. de la Fuente, *Peldaños en la conciencia*, p. 9.

Siguiendo este planteamiento, el primer peldaño que descubre Beatriz de la Fuente a través del estudio de los rostros prehispánicos es aquel en donde la esquematización no permite identificar la voluntad de representar a un personaje determinado, pero que tiene como base a la figura humana. En este peldaño inicial, la autora sitúa las máscaras de los estilos Mazcala y Chontal que recurren formas geométricas que al combinarse dan por resultado una gran variedad de rostros apenas configurados que, a su vez conforman un todo cuya esencia es la abstracción. Este es el primer escaño en la conciencia del hombre, “en medio del mundo que apenas empieza a serle comprensible”.³

En el segundo “peldaño” al analizarlo los rostros de las culturas del preclásico en el Altiplano de México, así como las del Occidente, Teotihuacán, Oaxaca, la Huasteca y los de toltecas y aztecas, Beatriz de la Fuente encuentra “la misma intención de no figurar al hombre como entidad individual”,⁴ sino como miembro de colectividad que posee rasgos estilísticos propios, según, las regiones en la que se desarrolló su cultura. El hombre tiene significación histórica sólo en tanto que es una miembro de la comunidad, no como individuo: “El grado de conciencia mediante el cual se relaciona con el mundo en que vive, se funda en experiencias comunes al grupo humano a que pertenece”.⁵

En el tercer nivel la autora sitúa al retrato, porque, tal como ella dice, “En el retrato se manifiesta un hecho fundamental; el hombre se encuentra a sí mismo, se reconocen en su esencia y en sus modificaciones”.⁶

Retratos son, pues, las cabezas colosales de la cultura olmeca, algunas de las piezas escultóricas del Centro de Veracruz, ciertas figuras provenientes de Xochipala, las abundantes muestras de los mayas, tanto en estuco como en barro y aún en pintura, así como algunos individuos del mural de la batalla de Cacaxtla.

Para la investigadora, en el momento en el que el individuo destaca como personaje dentro de su colectividad, se manifiesta ya una introspección, y a través de ella, se conoce a sí mismo y a sus poderes; por lo tanto, sabe su relación con el mundo que lo rodea.

Pasa entonces el hombre a niveles más profundos, reflejados en los rostros, niveles que no competen ya solamente al hombre y a su entorno natural, sino que lo trascienden y se proyectan al plano sobrenatural, y el siguiente peldaño evidencia, pues, la necesidad del hombre de trascender las representaciones de aquello que lo rodea de un modo cotidiano y natural, para buscar, a través del símbolo, separar lo divino de lo humano; “La imagería de lo sobrenatural lleva al hombre a entender existencialmente que lo sagrado es algo que, partiendo acaso de sí mismo, llega a ser del todo diferente”.⁷

En este estrato de la investigación, la escritora analiza las representaciones de deidades que surgen a partir de la figura humana, como Coatlicue, Xochipilli o Mictlantecuhtli.

³ *ibid*, p. 19.

⁴ *ibid*, p. 40.

⁵ *ibid*, p. 41.

⁶ *ibid*, p. 43.

En la expresión de lo sobrenatural existen, como lo demuestra De la Fuente, otros niveles aún más sutiles, como lo sobrenatural fantástico: "Es la expresión más existencial del hombre en su relación con lo divino; es una relación cognoscitiva en que el hombre se compromete a hacer concreta una abstracción conceptual".⁸

En esta categoría se sitúan deidades como los Cocijos, Ehécatl, Tláloc o Chac, que aun teniendo como punto de partida la figura humana, se acentúan los rasgos fantásticos en un intento por alcanzar aquello que no es visible, aquello que por ser divino tiene una fisonomía irreal. En este grado de la conciencia, "el hombre inicia su trayectoria hacia el espíritu. El hombre encuentra mutable su naturaleza y va más allá de ella".⁹

Así termina la escala de Beatriz de la Fuente, en el momento en que el hombre inicia su viaje hacia el espíritu. Esta visión trascendente del ser plantea la vigencia de la obra artística más allá del tiempo y del espacio.

Con una ordenada metodología, ascendiendo grada por grada, la autora nos conduce por los laberintos de la psique humana, desde la del hombre como miembro de un grupo, hasta la del que concibe la divinidad a imagen de su propia esencia y entidad.

Sobre decir que la actualidad de este enfoque confiere nuevas dimensiones a la historia del arte, puesto que Beatriz de la Fuente no sólo ha colectado una significativa muestra de rostros de la plástica prehispánica, sino que además de esto y del estudio estético que hace sobre ellos, se interna en terrenos que hasta ahora parecían olvidados por los historiadores.

La publicación de una obra de la importancia de *Peldaños en la conciencia* enorgullece a nuestra Universidad. A una excelente investigación, se añan la destacada calidad fotográfica de las ilustraciones, un formato sumamente atractivo y una magnífica impresión, de suerte que el libro atraerá, sin duda, la atención del público en general, y el especialista encontrará en él conceptos y métodos en verdad sobresalientes.

Ma. Teresa Uriarte

OBRAS CITADAS

La escultura de Palenque, México, UNAM, 1965.

Escultura monumental olmeca. Catálogo. (Con la colaboración de Nelly Gutiérrez Solana). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1973 (Cuadernos de Historia del Arte, 1).

Las cabezas colosales olmecas, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Los hombres de piedra. Escultura olmeca. México, UNAM, 1a. ed. 1978.

Escultura huasteca en piedra, México, UNAM, 1980.

Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica, México, UNAM, 1985.

⁸ *ibid*, p. 71.

⁹ *ibid*, p. 77.

Miller, Mary Ellen. *The Art of Mesoamerica. From Olmec to Aztec*. Thames and Hudson, New York, 1986.

En un formato muy manejable como es el de la colección World of Art de la editorial Thames and Hudson, aparece esta obra que para quien la emprenda no deja de ser una gran obra: "El Arte de Mesoamérica, desde los Olmecas hasta los Aztecas", 3000 años de arte en un compendio de 240 páginas. La autora es Mary Ellen Miller, doctorada en Yale en Historia del Arte y actualmente profesora asociada de la misma universidad. Es autora del libro "The Murals of Bonampak" (1985) y coautora del catálogo "The Blood of Kings" (1986) junto con Linda Shele, dos publicaciones que versan sobre la cultura y el arte de los mayas.

Este es un libro de divulgación que, como la Dra. Miller señala en su prefacio, va dirigido a estudiantes y viajeros con el propósito de dar a conocer el arte de Mesoamérica haciendo una selección de lo que ella considera más representativo de piezas y aún de sitios, poniendo al día los resultados de las últimas investigaciones y excavaciones en el campo de la arqueología y del arte. En este sentido la autora cumple cabalmente su cometido; en su libro se deja ver la actualizada información que tiene sobre los últimos descubrimientos arqueológicos, su sólida preparación de historiadora de arte prehispánico y una fina sensibilidad en cuanto a la elección y a la apreciación del objeto artístico.

Mary Ellen Miller sigue la corriente unitarista en la interpretación de la iconografía mesoamericana. Esta es una corriente que defiende la unidad cultural en Mesoamérica basada en elementos, signos y símbolos presentes en esta civilización que se inicia con los olmecas. Bajo este fundamento, parte del trabajo de muchos historiadores de arte es mostrar una serie de elementos iconográficos y comprobar su continuidad tanto formal como conceptual en tiempo y en espacio, sin que esta continuidad sea tomada como estrictamente rigurosa. En el libro de Mary E. Miller se encuentran constantes asociaciones iconográficas entre el arte de los olmecas y de los mayas, de los mayas y huastecas, de los teotihuacanos y aztecas, etc., hechas con una imaginación creativa y una restricción crítica.

El arte de Mesoamérica en esta obra está ordenado cronológicamente y a la manera tradicional comienza con las culturas que marcaron el periodo formativo, seguidas por aquellas del clásico y postclásico y por un breve periodo, inmediatamente después de la Conquista, en el que se produjeron algunas obras de estilo o temas indígenas. A través de este viaje en el tiempo la autora se mueve de una a otra área explicando sus vínculos y los logros propios de cada cultura y de cada sitio dentro de las cinco áreas en que se ha dividido Mesoamérica.

En este punto quiero hacer algunas observaciones sobre el cuadro cronológico incluido al principio del libro. En la primera hilera aparecen las fechas y en seguida los nombres de los periodos. No discuto las fechas utilizadas porque veo en ellas una intención simplificadora, más nemotécnica que real, marcando las etapas cada 300 años, aunque la autora misma incluye en el texto fechas más precisas. Queda la duda, por ejemplo, si Teotihuacan empezó en

el 150 d.C. y sucumbe en el 650 d.C. y la duración de esta cultura es la marcadora del período clásico temprano, ¿por qué no ajustar las fechas en la tabla?

La otra observación es sobre la manera de presentar el cuadro con los nombres de las culturas y de los sitios principales. Este tipo de tablas debería de homogeneizarse de tal manera que se diferenciaron los nombres de los pueblos, culturas, sitios y fases cerámicas, etc. Por ejemplo colocando los nombres de los pueblos o culturas en sentido vertical y utilizar distintos tipos de letras, peréntesis e incluso colores para designar los sitios, las fases cerámicas, estilos arquitectónicos, etc. La Dra. Miller coloca en sentido vertical tanto nombres de culturas como de sitios, además omite a los zapotecas. Luego utiliza otro tipo de letra. uno solo para nombrar tantos pueblos. otra vez culturas. fases cerámicas y aún estilos arquitectónicos; también confunde a El Tajín como cultura y no como sitio y al Clásico Veracruz como sitio y no como cultura. Nombres como Monte Albán II, Aztecas, Tepeu y Puuc encierran conceptos distintos. Monte Albán II es una fase cerámica a la vez que arquitectónica, Aztecas el nombre de un pueblo, Tepeu otra fase cerámica y Puuc un estilo arquitectónico.

Este tipo de cuadros lleva a la confusión especialmente del neófito a quien va dirigido el libro, además debería de incluirse una nota aclaratoria al calce, para que el lector se entere, por ejemplo, que Tepeu es una fase cerámica y no lo busque inútilmente en el mapa o se confunda al leer el Popol Vuh.

El libro está estructurado en cinco partes diferentes: una introducción, ocho capítulos titulados con nombres de culturas y de épocas, una bibliografía selecta dividida por capítulos, una lista de ilustraciones y un índice de palabras. Este mismo ordenamiento, incluyendo la tabla cronológica, recuerda muchísimo los tan estimables y útiles: libros "México" (1962) y "The Maya" (1966) de Michael Coe; no creo que sea coincidencia como tampoco lo es el discutir en el mismo sitio, o sea, en el prefacio, la manera de escribir Moctezuma (Coe) o Motecuhzoma (Miller).

Después de una sintetizada introducción sobre Mesoamérica, sus pueblos, su historia y su arte Mary Ellen Miller inicia el capítulo segundo con los olmecas, destacando que puede verse que muchos elementos importantes del arte y la arquitectura (ella siempre hace esta diferenciación) mesoamericanas tuvieron un probable origen olmeca: construcciones piramidales, el retrato, manufactura de espejos, algunas divinidades posteriores e incluso el sistema calendárico "Maya", usado por gente que habitaba la región olmeca durante el período formativo tardío. Apunta la autora que hoy en día se han descubierto aspectos de otros animales en la imaginería olmeca además del jaguar, como el caimán, el águila, el sapo, la serpiente y un dragón alado. En seguida se describen los dos centros más importantes de esta área: San Lorenzo, el más antiguo y La Venta. Del arte escultórico la Dra. Miller elige y describe una sola pieza de cada conjunto, tanto de las monumentales como las de pequeñas dimensiones. Extraña y fuera de lugar aparece la alusión del parecido de una cabeza colosal con un actor de cine norteamericano, por una oquedad circular que tiene en su mentón, oquedad que se ha sugerido, como muchas otras que muestra la cabeza, que fueron hechas posteriormente, en la época de la destrucción de los monumentos.

A partir de aquí el método empleado es más o menos el mismo para los siguientes capítulos. Primero se describe el o los sitios más importantes con los datos más significativos sobre los pueblos que intervinieron en su construcción. Luego se describe el urbanismo y la arquitectura, en seguida la escultura ya sea la de bulto o en relieve, en piedra o en barro; después se explican los ejemplos pictóricos incluyendo a las vasijas pintadas, luego la cerámica y por último, cuando lo hay, los objetos de menores dimensiones en los que se incluyen los instrumentos musicales, piezas de orfebrería, trabajo en hueso, etc.

Los sitios principales que ameritan su explicación están bien ilustrados ya con fotos, ya con croquis o dibujos. Para los ejemplos de escultura, pintura, cerámica, etc., hay normalmente una fotografía o muy buenos dibujos, sin embargo encuentro que en varias ocasiones no se ve el detalle que Mary E. Miller menciona, como en el caso del hacha Kunz (Ilust. 5) donde no se ve la versión en miniatura que el personaje aprisiona entre sus manos; los niños berrinchudos del relieve lateral del Altar 5 de la Venta (Ilus. 10) no aparecen; las líneas alrededor de los ojos del dios glifo L de la urna de Monte Albán IIIa. (Ilus. 66) no se alcanzan a percibir; el "smoking tube" (?) en la frente de Pacal (Ilust. 98) representado en la lápida del sarcófago de Palenque no es del todo claro. Por lo demás sus fotos son excelentes, 186 en blanco y negro y 20 en color.

Resulta muy interesante la introducción al capítulo tercero "El Formativo Tardío" que permite a la autora explicar de una manera muy precisa los tres tipos de calendarios mesoamericanos: el de 269 días, el de 365 y la posterior Cuenta Larga Maya así como relatar la historia del desciframiento de los glifos mayas hasta nuestros días. El resto de la información trata sobre los sitios donde se originó un importante desarrollo local cuando se deja sentir la desintegración olmeca y cesa el comercio a larga distancia. Monte Albán y el Occidente de México son explicados con más detalle. De las tierras altas y la costa pacífica de la región maya se informa sobre Kaminaljuyú, Izapa y Abaj Takalik; de las tierras bajas mayas sobre Cerros y Lamanai en Belice y El Mirador en el Petén, estos últimos con importantes descubrimientos que explican la formación de patronos del período clásico maya.

Dedica el siguiente capítulo a Teotihuacan considerándola la ciudad más extensa, más poderosa y prestigiosa en la historia del Nuevo Mundo. Es contemplado su entorno natural, su urbanismo, arquitectura monumental, la escultura masiva y prismática, las máscaras anónimas, las ágiles y finas figurillas de barro y las posteriores hechas en molde; en la pintura la autora engloba la realizada sobre los relieves arquitectónicos, los frescos murales y la ejecutada sobre vasijas estucadas.

En el capítulo quinto expone el arte y la arquitectura del Clásico Monte Albán y Clásico Veracruz; aquí la autora introduce una explicación sobre el sentido del juego de pelota en sus distintas épocas. El sitio de Santa Lucía Cotzumalhuapa, en Guatemala, cierra este capítulo donde cuestiona el nuevo término de Clásico Medio, época en la que Teotihuacan, Monte Albán, la cultura del Clásico Veracruz y la lejana Cotzumalhuapa tuvieron conexiones, y evita hacer uso del término hasta que estas últimas no sean del todo seguras.

Los capítulos sexto y séptimo están dedicados al Clásico Temprano y al Clásico Tardío en la región maya. Es inevitable reconocer el extenso conocimiento

que tiene la autora sobre el tema reflejado en la descripción de los sitios más importantes y en la meticulosidad en los datos. Tal vez la parte que le corresponde a la cerámica se vea mermada por la extensión de las explicaciones sobre la arquitectura y el relieve. En estas secciones se muestra la importancia y el adelanto al que ha llegado la epigrafía maya que ahora ofrece datos precisos sobre la vida de los gobernantes; la autora utiliza esta información para enriquecer sus vívidas y sensibles descripciones sobre el arte que produjo este pueblo especialmente en los relieves de estelas, dinteles y tableros donde las imágenes aparecen acompañadas de textos jeroglíficos.

"Mesoamérica después de la Caída de las Ciudades Clásicas" es el título del capítulo octavo. La Dra. Miller hace patente la llegada de influencias "extranjeras" y el extenso contacto interregional que se da en toda esta superárea, características que se señalan en sitios como Seibal, Cacaxtla, y Xochicalco, la región de la Huasteca, en Mitla, Tula y Chichen-Itzá.

En el último capítulo Mary Ellen Miller ofrece una visión general sobre el arte de los aztecas, pero también muy representativa. Inicia el tema con la parte histórica seguida de la planeación urbana y la arquitectura, con descripciones basadas en la interpretación de antiguos manuscritos, los últimos descubrimientos del Templo Mayor y otros ejemplos como Malinalco. En lo que respecta a la escultura no faltaron las piezas más significativas cuyas descripciones están enriquecidas con datos de carácter mitológico e histórico.

La bibliografía que maneja la autora refleja en buena medida su erudición aunque llama la atención el reducido número de autores mexicanos especialistas en la materia que fueron consultados.

Cabe destacar finalmente los atinados comentarios 'al pie de cada foto y la lista de ilustraciones al final del libro que incluyen los siguientes datos: nombre del objeto, monumento o sitio de que se trate, medidas, autor de la foto o dibujo y el nombre del museo o institución que aloja la obra.

Es esta una sensible, amplia y actualizada visión de Mesoamérica, en la que se sintetiza todo lo principal que debe saber quien se acerque por primera vez a este tema, teniendo la seguridad de encontrarse con una clara exposición, amena y fluída basada en datos bien manejados. Por su valor, tendrá sin duda, una amplia difusión.

Silvia Trejo.

Valdivieso, Enrique y Juan Manuel Miguel Serrera, *Historia de la pintura Española Escuela Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Prólogo de Diego Angulo Iñiguez, Madrid, 1985.

En el renovado interés que de unos años a la fecha han experimentado los estudios de la pintura sevillana es necesario reconocer el decisivo papel que han jugado los doctores Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera. Miembros destacados del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, en donde son también profesores, ambos han venido librando, ya juntos, ya por separado, una encomiable batalla por conseguir un conocimiento más am-

plio y profundo de los artistas que trabajaron en la celeberrima ciudad a orillas del Betis y de las ricas colecciones que en ella se conservan.

Buena muestra de su dedicación y de la seriedad con que asumen su quehacer académico es el estudio de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII que ahora nos entregan y que forma parte de la obra que, bajo el rubro de *Historia de la pintura española* se ha venido publicando bajo los auspicios del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y de la cual ya se cuenta con dos volúmenes preparados por don Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez sobre las escuelas de Toledo y Madrid.

Las virtudes del libro son muchas, pero es sin duda la principal la de poner en evidencia la escasa atención que se había prestado al desarrollo de la pintura sevillana en el primer tercio del siglo XVII, con todo y que dicha escuela es, y con mucho, una de las mejor estudiadas dentro de la pintura española en su “siglo de oro”, ya que se dispone de magníficos estudios monográficos de sus más encumbrados representantes (Velázquez, Francisco de Herrera el viejo, Zurbarán, Murillo y Juan de Valdés Leal).

Que esa etapa había sido un tanto descuidada se comprueba al constatar que con excepciones de Francisco Pacheco, del bachiller Juan de Roelas y del luxemburgués Pablo Legot, el resto de los pintores que se estudian en este trabajo: Antonio Mohedano, Juan de Uceda, Francisco Varela, Juan del Castillo, Juan Sánchez Cotán y Miguel de Esquivel, eran artistas prácticamente desconocidos; pues aún para el caso de Juan del Castillo, que tenía a su favor el haber sido maestro de Murillo y gozaba por ello de mayor renombre, lo cierto es que no se disponía más que de breves referencias y un puñado de obras.

Al igual que los dos volúmenes ya publicados en la serie, se ofrece la biografía de cada pintor, un comentario sobre su lenguaje plástico, un catálogo pormenorizado y, en la medida de lo posible, la reproducción íntegra de su producción. Es gracias a este proceder que el trabajo adquiere su verdadero valor e importancia, pues es el caso de que, como hemos apuntado, para la mayor parte de dichos artistas, es la primera vez que se intenta armar su biografía y reunir y reproducir su producción y que, aún para los mejor estudiados, se aprovecha la ocasión para enriquecer y depurar su catálogo a la luz de los nuevos hallazgos. Y si a lo anterior agregamos que a cada paso nos encontramos con rectificaciones a atribuciones que se venían arrastrando, que son numerosas las nuevas propuestas —es impresionante, en verdad, la cantidad de nuevas obras puestas en relación a dichos maestros y que paran tanto en colecciones oficiales como eclesiásticas o particulares—, y que se incorporan, también, interesantes apuntamientos por lo que se ve a la cronología de las obras, es necesario convenir en que se trata de una obra capital, modelo en su género y base indispensable para toda futura investigación que se intente sobre cualquiera de los artistas en ella estudiados.

Ocioso y prolijo sería el detenernos a enumerar siquiera las aportaciones que en todos sentidos hicieron Valdivieso y Serrera, pero sí habría que decir algo al respecto, a fin de que se valore más el enorme esfuerzo realizado. Habría que insistir, por ejemplo, en que hasta antes de este estudio Antonio Mohedano, Juan de Uceda y Francisco Varela, no eran más que simples nom-

bres y que estaban muy lejos de ocupar, el sitio que ahora con justicia merecen. En el caso concreto de Juan de Uceda es preciso resaltar, además, la seria y atinada labor de acarreo que realizaron para reunir casi un centenar de obras, cuanto más que, tal y como lo señalan los mismos autores, sólo se conocía una obra firmada por él y se tenía documentada su intervención para terminar otra, aquélla que Alonso Vázquez había dejado sin concluir al emigrar hacia la Nueva España. De la importancia de Varela hablaba el hecho de haber formado parte del cuerpo examinador de artistas de la talla de Alonso Cano, Angelino de Medoro y del ampliamente conocido nuestro Sebastián de Arteaga; pero ahora, gracias a la recopilación de su dispersa e ignorada producción, no podemos menos que convenir con Valdivieso y Serrera en que se trata de un artista que, con personalidad bien definida, se perfila como uno de los más claros precursores de Zurbarán “debido a la seguridad de su dibujo y a la solemnidad de sus figuras”, cual es también el caso de Juan Sánchez Cotán, homónimo del fraile cartujano que trabajara en Granada, y de quien seguimos conociendo sólo una pintura.

También el luxemburgués Pablo Legot cobra nueva dimensión, pues si como asientan, fue un artista que supo fundir con habilidad tendencias al mismo tiempo arcaizantes y progresistas, a la luz de la documentación que manejan, se marca con bastante exactitud el éxito que alcanzó en su desconocida actividad como empresario-contratista, pues que pudo comprar viñas en Jeréz y en el Puerto de Santa María, hacerse de una casa en Cádiz con servidumbre, y fundar una capellanía en la catedral de esa ciudad para su hijo Miguel, del cual se acota que no estaba bien de sus facultades mentales.

Por otro lado, la erudición y excelente memoria visual de los autores se deja ver a lo largo de todo el trabajo al ir identificando las fuentes grabadas —lo mismo italianas que flamencas o de origen germano— que fueron utilizadas por los artistas estudiados. De los valiosos señalamientos que en este sentido van dejando, cabe destacar el que hacen en relación a la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* que ejecutara Francisco Varela (núm. 20, lám. 182), en que aparece la Inmaculada como fruto de las dos varas de azucenas que brotan de los pechos de San Joaquín y Santa Ana, y que, apuntan, tiene como base el grabado de Pieter van der Borch que figura en el *Missale Romanum* editado en Amberes, en 1573, por la casa Plantin. Dicha fuente nos resulta especialmente interesante por cuanto que quizá fue también el punto de partida de las distintas versiones que de este tema alegórico habría de realizar en este lado del océano Juan Sánchez Salmerón.

Entre las excelencias del trabajo es menester destacar, asimismo, la sistematización y actualización de la información. Ciertamente es que para su estudio los autores pudieron acudir a la copiosa bibliografía existente, pero no poco mérito encontramos en la sapiencia y paciencia de recoger y manejar con la objetividad y rigor con que lo hacen, la tan abundante, cuanto desperdigada, cantidad de noticias referidas desde Palomino hasta nuestros días —pasando por Ponz, Ceán Bermúdez, González de León, Amador de los Ríos, Gestoso, Augusto L. Mayer, Sancho Corbacho y Diego Angulo—, así como de beneficiar la rica documentación que publicara Celestino López Martínez, o la que se encuentra en esa inapreciable obra que conocemos bajo el título de *Documentos para la historia del arte en Andalucía*.

Uno de los puntos cuestionables en el trabajo radica, quizá, en la delimitación del período que es objeto de estudio. El haber tomado partido por esa práctica de dividir la historia del arte por siglos o lapsos tan cerrados trae consigo una molesta rigidez; pues si bien es cierto que tal práctica resulta muy socorrida y en ciertas ocasiones es metodológicamente hablando necesaria y cómoda, no es menos cierto que las más de las veces se antoja vaga y arbitraria, toda vez que siempre hay artistas que rebasan por cualquiera de sus extremos el marco cronológico propuesto, y que se hace convivir a artistas cuya formación y proyección responden a modos diferentes de entender el arte. Este problema se acentúa si recordamos, como bien señalan Valdivieso y Serrera en su "Introducción", que en la pintura sevillanas del primer tercio del siglo XVII se produjo un cambio fundamental al enfrentarse o yuxtaponerse al espíritu tardo manierista (que venía practicándose por artistas como Vasco Pereira, Pablo de Céspedes, Alonso Vázquez y Francisco Pacheco) el naturalismo de características ya barrocas que, introducido por Roelas, habría, a la postre, de ganar la partida.

Por otro lado, aunque también desde la introducción advierten los autores que no están incluidos aquellos artistas de quienes sólo se tienen referencias documentales, cuales pueden ser los casos de Miguel Güelles, alcalde y veedor de pintores por largos años, de Pedro Díaz de Villanueva, el maestro de Zurbarán, y de muchos más —de varios de los cuales ciertamente queda la impresión, como lo hacen notar, de que se desarrollaron más como doradores que como pintores propiamente dicho—, no podemos menos que lamentar la ausencia de tales artistas, así fuera sólo para reunir toda la información conocida sobre ellos, en espera de que se pueda empezar a identificar su obra, y tener a todos los actores sobre el escenario. En especial es de lamentar que no se haya identificado nada aún de Miguel Güelles, pues se trata, sin duda, de uno de los más reputados maestros en el paso del siglo XVI al XVII, ya que su nombre aparece frecuentemente en relación a asuntos varios concernientes a otros pintores (lo mismo como fiador, que como maestro, o como padrino), y para los estudiosos de la pintura producida en este lado del océano sería interesante conocer su estilo, pues es el caso de que están documentadas varias remesas al Nuevo Mundo de su quehacer pictórico; concretamente a la Nueva España sabemos que hacia el año de 1619 envió 30 lienzos con "ermitaños" y en 1621 otro cajón con pinturas (vid. Heliodoro Sancho Corbacho, "Artífices sevillanos del siglo XVII" en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, t. I, 1982, p. 636).

Otra ausencia que lamentamos es la de Alonso Vázquez (artista del cual el profesor Juan Miguel Serrera nos tiene prometido un estudio monográfico); no se nos escapa que se le prefiriera dejar fuera por haber sido un artista activo a finales del siglo XVI y por haber partido hacia la Nueva España apenas transcurridos tres años de la primera década del XVII, en donde murió a principios de 1607; sin embargo, su relación con el arte de Pacheco hubiera resultado interesante y su estudio se antojaba casi obligado.

Menos comprensible nos resulta la exclusión de Diego Velázquez en su etapa sevillana. Quizá era ésta la ocasión para hablar de las novedades claroscurotas que penetraban por entonces en el medio pictórico sevillano y, por contraste con lo que hacían sus contemporáneos, aquilatar mejor el alcance y la

potencialidad de las obras que conforman la primera etapa del egregio discípulo y yerno de Pacheco; por más que también en este caso entendemos que ello hubiera significado mutilar la producción del genial maestro.

Tampoco están ni Francisco de Herrera, el viejo, ni Francisco de Zurbarán, seguramente porque su actuación rebasaba el primer tercio del siglo; sin embargo, lo mismo ocurre con Pablo Legot, y, como hemos visto, él sí está representado.

El ojo conocedor y entrenado en estos menesteres de que hacen gala los autores, les permite desmentir autorías y establecer nuevas atribuciones; y aunque para ello ofrecen las más de las veces sólidos argumentos, es pertinente aclarar que disentimos en algunos casos. Así, por ejemplo, pensamos que por ser el catálogo de Juan del Castillo el que más novedades encierra, será también el que quizá más afinaciones y rectificaciones habrá de sufrir. Cabe la duda, verbigracia, de que sean efectivamente suyas las tres pinturas del retablo de San Juan Bautista, en el convento de Santa Isabel de Sevilla (núms. 69-74, lám. 215), cuanto más que en la revisión histórica que hacen los autores de dicho retablo, aludan a un pago a favor de otro artista por el ensamblaje, escultura y pintura del mismo. Tampoco parece de su mano la tela de *La Anunciación* en el convento del Espíritu Santo de Sevilla (núm. 63, lám. 242); la explicación de que resulta diferente de las restantes del retablo porque está inspirada en un grabado, vale si acaso para la composición, pero no para justificar la diferencia en el tipo empleado para las representaciones de la Virgen y del arcángel o del gesto de las manos de María, y es que, en verdad, a la vista de la otra versión del mismo asunto en el Museo de Sevilla (lám. 221) o de los demás cuadros reunidos en torno de este pintor en que aparece María, se antoja problemático que el cuadro en cuestión pueda ser de del Castillo; y no está de más recordar que ya Gestoso había expresado que le parecía de distinta mano que las demás pinturas del mismo retablo. Tampoco parecen suyas las tablas del *Taller de Nazareth* y de la *Muerte de San José* (núms. 84 y 85, lám. 233) actualmente en el Museo de Sevilla. Y no es que exhiban una “mayor calidad” a la usual, como señalan los autores, sino que se separan de la obra del pintor, especialmente por lo que toca a los rostros —que exhiben unos rasgos físicos ajenos al modo de aquél— y a la manera de concebir el espacio. Tampoco parece suyo el *San Juan Bautista* (núm. 139, lám. 260) de San Hermenegildo, en Sevilla, de fuertes acentos manieristas y musculatura más acentuada. Por último, pese a los argumentos expuestos por Valdivieso y Serrera, cuesta trabajo aceptar que sean suyos los cuadros hasta ahora considerados como de Pacheco de *San Pedro ante Cristo a la columna* y *Santo Domingo disciplinándose* del Museo de Sevilla (núms. 151 y 124; láms. 261 y 254).

Finalmente, pequeños errores como identificar el cuadro núm. 18, lám. 159 como una *Predicación de San Juan Bautista*, cuando más parece tratarse de Cristo, por la indumentaria y el halo que envuelve a su cabeza y no la aureola de santidad; o el afirmar que en el cuadro de la *Liberación de San Pedro* de Roelas (núm. 117, lám. 103) el farol está sostenido por el ángel, o dar dos fechas distintas para la primera edición del *Arte de la pintura* de Pacheco, en modo alguno vienen en menoscabo del valor del libro que nos ocupa, y que

no dudamos en calificar una de las más sólidas contribuciones recientes a la historia de la pintura sevillana.

R.R.G.

La Cultura del 900. Vol. 5 Arquitectura por Bianca Bottero, Artes Plásticas por Antonello Negri. México, Siglo XXI, 1985.

La cultura, suma de disciplinas independientes con origen, camino y desarrollo realizados no por azar, ni aisladas, sino dependientes una de la otra, es el marco para describir la producción arquitectónica y de las artes plásticas desde principios del siglo XX hasta los 60s, en el volumen número cinco de la *Cultura del 900*.

Bianca Bottero y Antonello Negri analizan la participación de arquitectos y pintores, las necesidades y estructuras sociales, la situación política, los gobiernos, las agrupaciones artísticas, las legislaciones, las características culturales, las corrientes y vanguardias artísticas, el mercado y la evolución del arte para delimitar causas e influencias de los cambios en las diferentes visiones en la arquitectura y pintura en Europa y Estados Unidos, y estudiar a los arquitectos y pintores más sobresalientes en cuanto a su ideología y modelos para la creación y extensión de su producción artística; la música, la poesía, y técnicas como el collage, el montaje y la fotografía entre otras.

Los diferentes hechos históricos que se van sucediendo paralelamente a los acontecimientos arquitectónicos en diferentes lugares y épocas y la importancia de la participación de los arquitectos y movimientos sociales que en este sentido se dieron en Europa y Estados Unidos, son estudiados y descritos por Bianca Bottero entretejiendo las diferentes corrientes, la producción más sobresaliente y la visión del espacio, de manera que el lector no retenga en su mente, de una forma separada, los aspectos constructivos y estilísticos de los otros aspectos históricos.

Señala el Art Nouveau como el estilo en el que se enmarcan las formas expresivas y decorativas, donde se observan las modificaciones y adaptaciones de una nueva forma de ver las producciones artísticas, y los lugares donde nace y se desarrolla; Inglaterra, Noruega, Austria y Bélgica. Otros aspectos que nombra son: la formación urbana en Berlín y París; la Bauhaus como respuesta apropiada a las exigencias del capitalismo industrial; la vinculación del arte con la industria y con la imposición de un simbolismo social a la vivienda popular; el racionalismo alemán de 1922 donde lo principal es la célula barrio-núcleo familiar, como proyecto arquitectónico.

Adyacente a estos episodios Bottero registra a los arquitectos que intervienen con sus creaciones al desarrollo cuantitativo y cualitativo de la arquitectura universal: resume el estilo de Frank Lloyd Wright por la armonía de los acontecimientos naturales y de la relación sobre función-forma-naturaleza; el de Adolf Loos por su participación en la renovación arquitectónica encadenada a una transformación social.

Con ese mismo carácter social y cultural Bottero continúa con la revisión de las posteriores innovaciones en la arquitectura y sus modalidades dependen-

tes de una estructura económica determinada, sumándole la intervención de los arquitectos a cada uno de los aspectos destacados. Registra la reconstrucción de la posguerra en Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, con espacios adaptados a la sociedad de consumo masificada e integrada en unidades urbanas y barrios aledaños a la ciudad. Con diseños que consideran la luz, el espacio, los materiales modernos como el cemento, vidrio y acero, lo mismo que los valores individuales y colectivos. La autora señala a Le Corbusier, Ludwig Mies Van der Rohe, Erich Mendelsohn y Alvar Aalto como los arquitectos más significativos en esos aspectos. Al final, Bottero se introduce en el estudio de la investigación, intereses, participación y conflictos de la arquitectura en los Estados Unidos, como centro internacional de los estilos y del desarrollo tecnológico.

Si bien en el campo de la arquitectura se desglosan las relaciones interdisciplinarias de una manera coherente, Antonello Negri estudia a las artes plásticas colocando pieza por pieza cronológicamente, para formar el mosaico artístico de los primeros setenta años de este siglo. Se ocupa de las vanguardias históricas: Dadá, Constructivismo y Surrealismo como fenómenos culturales que son modificados por la sociedad capitalista hacia una sensibilidad de la cultura industrial, con objetivos de mantener el orden estilístico existente. Conecta estos aspectos con los pintores más representativos: Paul Cézanne con el manejo de sus colores en retratos y naturalezas muertas; Gustav Klimt como el iniciador de la relación de la producción masiva y la sociedad; Matisse, Kandinski, Malevich, Kupka, Boccioni y Munch con sus características abstractas, figurativas, individuales y colectivas con sensibilidad muy originales; a Pablo Picasso lo define como al pintor de una producción global que actuó con lucidez para conquistar el mercado que deseaba, popular e impopular a través del cubismo, el abstraccionismo y el surrealismo. Picasso, es todo un mito, dice Negri.

La evolución de la producción de imágenes con el surgimiento de la fotografía y técnicas que el desarrollo industrial engendró, concatenado con los pintores, que transformaron con sus obras la percepción artística de la clase social que tiene acceso a ellas, es otro aspecto que Antonello Negri enjuicia. Afirma que con la fotografía se realiza una acumulación, reproducción y difusión de imágenes junto con un enjuiciamiento del producto artístico único e irrepetible: Marcel Duchamp con sus itinerarios mentales, Giorgio de Chirico con el estudio de la metafísica y el inconsciente, Paul Klee con la influencia de la Bauhaus, Kandinsky, el psicoanálisis y la música, Otto Dix y sus innovaciones comunicativas con el montaje con lenguaje visual, Max Ernst con sus collages y ensamblajes, Man Ray con sus rayograph y las fotografías de objetos, Piet Mondrian con sus relaciones de equilibrio y el cuadro como modelo, no como fin, y Laszlo Moholy Nagy con la tecnología, la máquina y el socialismo como elementos constitutivos de su obra, son los artistas que participan en la nueva época de revolución y producción de imágenes con el despegue del industrialismo y el desarrollo de otra forma de percepción visual.

En la parte final del texto de Negri estudia la relación del arte y el estudio en Estados Unidos, Alemania e Italia. Anota los diferentes movimientos artísticos, subsidios a los artistas por los gobiernos con la construcción de museos y exposiciones. Asimismo analiza el realismo e informalismo, la producción ar-

tística, el mercado y las nuevas vanguardias; New Dada, Pop Art, Arte Conceptual y Body Art.

Aunque carente de imágenes que enriquezcan los juicios vertidos en el trayecto de las exposiciones de Bottero y Negri, y presentados los temas de una manera muy general, el libro es clave por los movimientos y corrientes culturales tan importantes que muestra, para el conocimiento de la cultura universal en el campo de la arquitectura y las artes plásticas, a la vez que engrandece su valía por la concatenación de disciplinas que se utilizan para analizar estas dos ramas de la cultura.

Margarito Sandoval Pérez.

Fragmentos. Revista de arte. Números 4-5
Madrid. Ministerio de Cultura, 1985.

La dificultad más frecuente con la que se enfrentan el crítico y el historiador del arte mexicano es la de no poder consultar la abundante literatura especializada, sobre todo la de carácter periódico. La crisis económica que vive el país aumenta considerablemente, dicha dificultad. Sin embargo, hemos tenido la fortuna de revisar este número doble de la revista *Fragmentos*, consagrado a *El Escorial*, el magno edificio construido durante el reinado de Felipe II.

Y no puede uno menos de preguntarse: ¿por qué otra vez *El Escorial*?, dado que no hay una sola nota por parte de los editores, que señale, por qué se escogió dicho monumento para consagrarle un número doble. En realidad la pregunta parece carecer de sentido si se recuerda que el monumento ha dado, da y dará para elaborar no una, sino muchas monografías. Sobre todo porque es necesario insistir continuamente sobre el significado que tuvo dicha obra para el desarrollo del arte occidental.

Ocho ensayos integran esta "monografía" escorialense, dedicados a la arquitectura, la pintura y la escultura. Vale la pena mencionar a los autores y los títulos de sus artículos: Fernando Chueca, "El monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II"; Alicia Cámara, "El Escorial de Felipe III. Historia y Arquitectura"; Agustín Bustamante y Fernando Marías, "La sombra de la cúpula de El Escorial"; Claude Rico Robert, "Un joven pintor en El Escorial a mediados del siglo XIX"; Joaquín Yarza Laues, "Navarrete El Mudo, ¿El pintor de El Escorial?"; Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "El tránsito hacia la 'modernidad' del llamado naturalismo barroco español"; Francisco Portela Sandoval, "La Escultura en el monasterio de El Escorial"; Santiago Sebastián López, "La versión iconográfica del paraíso en el Patio de los Evangelistas". Hacemos notar que ese no es el orden que mantienen los artículos en la revista, sino que los hemos agrupado por especialidades y, al final, hemos colocado el estudio de Santiago Sebastián, cuyo enfoque es enteramente iconológico.

Enriquecen este doble número de la revista, breves notas curriculares sobre los autores, en las cuales, por cierto, se omitió la fecha de su nacimiento. Dato banal, en apariencia; no lo es por lo que a continuación indicaremos.

Vista desde este lado del Océano, la historia del arte español, hasta hace dos o tres lustros, parecía encerrada en una visión local que contrastaba gran-

demente con el mismo menester que se llevaba a cabo en el resto de Europa —es decir Inglaterra, Francia, Alemania e Italia— y los Estados Unidos de Norteamérica. No obstante, en los últimos años se ha producido una renovación o cambio de rumbo en la historia del arte hecha en la Península. Aclaremos que, en modo alguno, se le resta mérito a los trabajos realizados con anterioridad; pero creemos que han cambiado los métodos y los recursos técnicos y humanos han aumentado para bien de la disciplina.

Lo anterior queda probado al revisar cada uno de los artículos que integran la revista que llama nuestra atención. En ellos percibimos, más que nueva información —que indudablemente la hay y en abundancia— el deseo de proporcionar una interpretación distinta y novedosa de los diferentes tópicos. Pero, lo más importante desde nuestro punto de vista, es el poner de manifiesto la universalidad de la obra escorialense; no porque antes no se hubiera hecho, sino que al volver a revisar la información existente sobre ella, unido a una apreciación visual enriquecida con el amplio conocimiento de otras obras europeas contemporáneas, sobre todo italianas, permite una comprensión más auténtica y plena del monumento.

Poco sentido tendría el tratar de hacer una reseña de cada artículo o criticar alguno de sus aspectos particulares. Sin embargo, de modo personal podemos indicar que los artículos que más han llamado nuestra atención son el de Agustín Bustamante y Fernando Marías —cuyo sólo título es ya una invitación a reflexionar sobre la importancia que guarda la cúpula en el arte hispanoamericano— y el de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, respecto a uno de los aspectos de la pintura barroca cuya influencia se dejó sentir fuera del ámbito peninsular.

Ahora bien, pocas veces se da una adecuación casi perfecta —considerando que la perfección total no existe— entre la calidad de los textos y el material ilustrativo de los mismos. En este caso es bastante acertado, la calidad de las ilustraciones ayuda al lector, sobre todo al que no ha tenido la oportunidad de ver directamente el monumento y las obras que atesora. Añadiremos que el formato de la revista está muy en la línea de las grandes publicaciones periódicas tanto europeas como norteamericanas. Por lo que se refiere a este número la única objeción que haríamos —hablando únicamente de la impresión— es la de haber señalado la sección de notas con enormes tipos o grandes rayas, algunas de color muy intenso, las cuales, a veces, impiden ver con claridad el texto correspondiente.

Queda pues, a nuestro juicio, este número doble de *Fragmentos* como una auténtica monografía sobre San Lorenzo del Escorial. Monografía que invita a reflexionar sobre los artistas y los patronos que la hicieron posible. Y no es exagerado afirmar que, para quienes estamos de este lado del Atlántico, la reflexión es mayor por la proyección que alcanzaron los monumentos y las obras peninsulares durante trescientos años; en este caso El Escorial. Proyección o influencia que, bien a bien, no ha sido precisada.

J.G.V.

José Pascual Buxó *Las Figuraciones del Sentido* Ensayos de Poética semiótica. México, F. C. E., 1985.

Placer y saber: el conocimiento de la literatura.

Al final de su "Lección inaugural" de la cátedra de semiología lingüística del College de France, Roland Barthes, después de recordarnos que las etiquetas con las que se había tratado de afiliar a alguna escuela o disciplina —semiólogo, sociólogo, estructuralista, telquelliano— eran sólo uniformes, que fue abandonado por pequeños, escolares y . . . uniformes, se nos presenta, no exactamente desnudo —nadie lo está—, pero sí imbuido por un deseo de *sapientia* que él caracteriza así: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.

Este afán de sabiduría, esta sed de saber, es lo que finalmente nos ha reunido en esta Facultad, no obstante que a veces, ya por una razón, ya por otra, no lo tengamos tan presente. Pero el problema no es sólo el olvido al que con frecuencia nos orillan las circunstancias; hay otras dificultades y la que ahora quisiera mencionar por ser pertinente a la presentación de *Las figuraciones del sentido* es la de la prudente elección de los caminos que mejor nos acerquen al saber literario. Pero los caminos, ya lo ha dicho Machado, se hacen al andar, y los andares por los pasillos y salones de esta Facultad de Filosofía y Letras ya han empezado a marcar dos veredas que amenazan convertirse en un encrucijada con la que, más tarde o más temprano, se encontrará el estudioso de las letras. ¿Qué camino seguir? ¿El que se nos muestra sembrado de densos versos barrocos o el organizado en complejas estructuras sintácticas? O tal vez fuera mejor preguntarse cómo seguir el mismo camino, si equipados con teodolitos y niveles, cual topógrafos del lenguaje o con una erudición que, como toda erudición, siempre será incompleta y una sensibilidad que nadie sabe bien a bien cómo cultivar. Esta alternativa pone así al novicio y aun a otros ya más avezados en los estudios literarios, en la situación de decidir, como Paris, a quién entrega la dorada manzana de su devoción, si a una Atenea imbuida de espíritu gramático o a una Afrodita apresada en el conflicto de los sentimientos.

Afortunadamente en esta ocasión no tendremos que detenernos a meditar sobre esta alternativa, ya que el autor del libro, libro cuya vida en esta Facultad tenemos hoy el placer de ver iniciada, se pasea con excepcional familiaridad por los intrincados vericuetos de la literatura, sabe mirar como teórico, pero no le es ajeno el placer que es la fuente (y él lo sabe bien) del deseo de saber. Esto es parte de su sabiduría personal y en persona lo sabrá mostrar y defender. Pero su libro *Las figuraciones del sentido* sólo podrá responder o quedarse callado en la medida en que lo interroguemos y su vida —que yo auguro larga, polémica, pero finalmente fructífera— se irá conformando con los intereses y curiosidades que estas cuestiones de lengua y literatura vayan suscitando.

De aquí que haya yo empezado haciendo referencia a una especie de encrucijada en el estudio de la literatura, ya que habrá quienes al leer estas *Figuraciones* lo hagan desde uno u otro lado de la disyuntiva que he esbozado e inclusive ya hay, creo, lectores precoces que han encontrado la encrucijada en el

libro mismo. Esta escisión, dicen o sugieren, lo parte por la mitad. El libro, es verdad, está dividido en dos partes, pero, al menos a mi juicio, no se parte, sino que forma un todo cuyo espíritu es precisamente combatir esta escisión.

Cierto es que en el Prólogo mismo hace referencia su autor a las escaramuzas que se han empezado a librar entre algunos profesores e investigadores, pero es claro que su intención no es la de incitar a las batallas abiertas. Cierto es también que la primera de sus partes puede calificarse de teórica, mientras la segunda es práctica, pero esto se debe a que, de hecho, en el libro se encuentran una teoría y una práctica o, si se quiere, los resultados de ella; sin importar cuál sea el antecedente del pronombre “ella”. No es la mejor forma de enunciar una teoría mostrar algunas de sus aplicaciones, como tampoco podemos probar una teoría, que pretende tener aplicaciones prácticas, con su simple enunciación.

Tal vez una manera de ver más claramente la unidad de *Las figuraciones del sentido* sea tratar de situar el libro, aunque sea de una forma breve y esquemática, dentro de las investigaciones contemporáneas sobre el lenguaje. El lenguaje, sabemos, ha preocupado al hombre desde que empezó a pensar y esto probablemente sucedió al mismo tiempo en que empezó a hablar, o tal vez un momento después, cuando se arrepintió de lo que había dicho. En todo caso, y dando un salto desde los Orígenes al siglo XX, es un hecho que nunca antes nos habíamos preocupado tanto por el lenguaje ni la reflexión acerca de él había sido tan central al pensamiento en general. ¿Por qué esta preocupación? Yo diría simplemente que porque nos hemos dado cuenta de que nuestro mundo es un mundo simbólicamente constituido, lo cual de ninguna manera implica un idealismo, sino sólo apunta al hecho de que nuestras experiencias son organizadas y aprehendidas a través de sistemas simbólicos. Dicho en las palabras del pensamiento filosófico: toda experiencia está contaminada de teoría, la realidad es aquello que hace verdaderas o falsas nuestras afirmaciones.

Obviamente no voy a extenderme aquí sobre el papel que han jugado y siguen jugando las teorías de Frege, Freud y Saussure en el desarrollo de esta reflexión aunque sin ellas difícilmente se entiende el mundo moderno— pero sí quisiera recordar que ya desde principios de este siglo, Saussure caracterizó a la semiología como el estudio general de los signos y afirmó que el modelo para su estudio debería ser el estudio del sistema de signos que es el lenguaje. Ahora bien, desde la publicación del *Curso de lingüística general* hasta ahora, las teorías y medio teorías —ya que cabalmente no todas lo son— que tratan de explicar el lenguaje se han ido sucediendo unas a otras, ya sea contraponiéndose, ya sea complementándose, pero cada vez más y paso a paso, han ido delimitando un hueco, un faltante, aquello que los detractores de la lingüística y la semiología no encuentran en los análisis poéticos de Jakobson, pero que tampoco saben bien a bien qué es; si fueran capaces de decirlo sería mucho más fácil suplir la falta. Hago referencia a Jakobson porque *Las figuraciones*, como lo indica el subtítulo, es un libro de semiología poética, pero quisiera hacer hincapié que esta insatisfacción con los resultados de la teorización contemporánea sobre el lenguaje, se extiende más allá de las teorías literarias, alcanza a la filosofía y ha hecho que tanto lingüistas como semiólogos y filósofos empiecen no sólo a darse cuenta que una caracterización formal (gramatical, sintáctica)

del lenguaje no es suficiente —eso ya hace tiempo que lo sabemos— sino también empiecen a analizar esta falta, a explicarla, a dar cuenta de sus orígenes y fundamentos.

Es dentro de este espíritu renovador, que incluye lo mejor del pensamiento semiótico y filosófico de nuestros días, donde, creo, puede inscribirse el trabajo de José Pascual Buxó. Buxó se ha percatado de la insuficiencia de un análisis de un texto poético que se limite y termine con la explicitación del sistema verbal subyacente en dicho texto; buen lector de poesía, sabe que desarmar retóricamente un texto no implica necesariamente entender su significado ni el por qué fue así armado. Buen semiólogo, no se limita a reconocer que los sistemas semióticos son múltiples y que sólo los encontramos en estado más o menos puro en libros de texto. Sin embargo, a mi juicio, su contribución a la semiología poética radica, más bien, en haber visto que en un texto poético se encuentran paradigmáticamente entrelazados varios sistemas semióticos y que este enlazamiento es particularmente complejo, porque, como lo ha mostrado tan gráficamente la fonética, los signos viven de la más pequeña diferencia. Y cuando estas diferencias descansan no sólo en un sistema verbal o lingüístico, sino que se apoyan en distinciones prestadas de otros sistemas, nos encontramos con un objeto de estudio que casi necesariamente pondrá al descubierto nuestra insuficiencia y la de la semiología. Pero nuevamente aquí todo dependerá de la actitud que tomemos: la de resignarnos a que los textos poéticos son polisémicos y consecuentemente, se concluye, nunca cabalmente analizables, o aquella actitud que nos incita a tratar de analizar con espíritu saussuriano esa conflagración de sistemas que pone en acto un texto poético.

Después de todo, somos lectores que —mal que bien— entendemos lo que leemos, y esta comprensión, según nos ha enseñado la lingüística, descansa en la adquisición de un sistema semiótico, que aunque no podamos explicitarlo cabalmente, siempre está allí esperándonos para dar cuenta de nuestra comprensión. Siguiendo esta línea de pensamiento, Buxó da un paso adelante al señalarlos, con especial referencia a la poesía, que los sistemas semióticos conviven unos con otros y, al menos en parte, su vida depende de sus relaciones con otros sistemas. Aquí, señalemos de paso, tal vez tengamos el inicio de una respuesta al problema de la evolución de las lenguas, que tanto preocupó a Saussure.

Sin embargo, alguien podría argüir que lo único que está haciendo Buxó es volver a la vieja idea de la cultura; en un sentido así es, pero nótese que ahora la cultura, al verse como un sistema de sistemas semióticos, vuelve más accesible su conocimiento, nos permite ejercer mejor la máxima de prudencia en el saber que recomendaba Barthes. En todo caso, si de señalar regresos se trata, creo que el más importante que lleva a cabo Buxó es el de continuar semiótica y no sociológicamente, el espíritu de la afirmación saussuriana acerca de que la vida de los signos se da en el seno de la vida social.

Ahora bien, estas consideraciones generales no deben hacernos olvidar que el núcleo teórico del libro consiste precisamente en la formulación de una teoría que partiendo, en gran medida, de algunas ideas de Hjelmslev, intenta dar cuenta de los mecanismos semióticos que hacen posible la existencia de textos poéticos. Como en una fuga, que ahora no tenemos tiempo (léase: capacidad)

de analizar, Buxó parte de una distinción muy simple: la de sistema denotativo y sistema connotativo y, voz a voz, consideración tras consideración, va leyendo y desleyendo algunas de las tesis más fundamentales de la teoría literaria. Sin embargo, el tener un horizonte más amplio permite que estas consideraciones rebasen el ámbito de la poética estricta y apunten hacia análisis más generales del lenguaje. Baste señalar como ejemplo que después de la lectura de *Las figuraciones*, la distinción tradicional entre uso recto y oblicuo del lenguaje queda de tal manera matizada, que empezamos a poner en cuestión la nitidez de su escisión, así como la idea, que de ahí se deriva, de que el lenguaje llamado figurado es una anomalía.

En términos generales podríamos decir que el libro de Pascual Buxó extiende una invitación a los estudiosos de la literatura a que atiendan un poco más a la teorización contemporánea sobre el lenguaje y a los teóricos del lenguaje a que no desechen por secundarios los efectos poéticos de su objeto de estudio. Si los primeros extienden sus consideraciones formales un poco más allá de la gramática y la métrica, y les producen algo de curiosidad los fundamentos de la retórica; y si los segundos —los teóricos— asumen con menos prejuicios al lenguaje como una totalidad capaz de desbordar sus teorías, entonces, estaremos en buen camino.

No permitamos que las dificultades, resultado de la falta de familiaridad con ciertas teorías lingüísticas o con ciertos textos prácticos, limiten nuestra apreciación del libro. Recordemos que uno de los méritos del trabajo de Buxó es precisamente subrayar las limitaciones de un análisis puramente formal o formalmente puro, sin contaminación. Las metáforas, lo sabemos, no se inscriben en un marco de referencia vacío, de ahí que Buxó incorpore en su investigación los sistemas ideológicos y culturales, pero, esto no quiere decir que estos sistemas no puedan ser también analizados semióticamente.

Recordemos, a manera de ejemplo final, cuán clara se nos vuelve la imagen de los primeros versos del *Sueño* de Sor Juana: "Piramidal, funesta, de la tierra/ nacida sombra, al Cielo encaminaba/ de vanos obeliscos punta altiva,/ escalar pretendiendo las Estrellas"; cuando la confrontamos con el emblema que se encuentra en la portada del libro que hoy nos ocupa. Qué diferencia entre leer el poema alienado de su contexto cultural —tan altamente semiotizado— y releerlo dentro del contexto que Buxó recrea para nosotros partiendo, sí, de su erudición, pero conformando a ésta con una teoría que da sentido y forma a este saber.

Debemos, pues, agradecerle a José Pascual Buxó el que no haya escindido aún más la división entre placer y saber, sino que nos ofrezca un ejemplo de cómo éstos pueden mezclarse para obtener, como quería Barthes, el máximo posible de sabor.

Raúl Quezada.